# REMBRANDTS
# HANDZEICHNUNGEN

## III. BAND
## STAATL. KUPFERSTICHKABINETT
UND
## SAMMLUNG FRIEDRICH AUGUST II.
## DRESDEN

THE GETTY CENTER LIBRARY

Rembrandts
Handzeichnungen
Band III.

# REMBRANDTS
## HANDZEICHNUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON

KURT FREISE, KARL LILIENFELD,
HEINRICH WICHMANN

HERMANN FREISE'S VERLAG, PARCHIM i. M.

# REMBRANDTS
# HANDZEICHNUNGEN

## III. BAND

STAATLICHES KUPFERSTICH-KABINETT UND SAMMLUNG
FRIEDRICH AUGUST II. ZU

## DRESDEN

NC
263
R36
F86
1912
v. 3
c. 1

1925

HERMANN FREISE'S VERLAG, PARCHIM i. M.

Made in Germany

Alle Rechte, insbesondere das Uebersetzungs- und Nachbildungsrecht, vom Verlage vorbehalten.

Copyright 1925 by Hermann Freise's Verlag, Parchim i. M.

THE GETTY CENTER

# VORWORT.

DIE Fortsetzung unseres Werkes kann leider erst nach elfjähriger Unterbrechung erfolgen. Die geschichtlichen Ereignisse und ihre traurigen Folgen haben unseren Plan, die Handzeichnungen Rembrandts in wohlfeilen guten Bänden nach Sammlungen geordnet zu veröffentlichen, wohl erschweren, aber doch nicht ganz zerstören können. 1914 war geplant, als 3. Band die Zeichnungen im Louvre herauszubringen. Der Krieg vereitelte die Vollendung. Wir verloren 1916 unseren tatkräftigen Mitarbeiter Dr. Kurt Freise, der uns nicht nur als erfahrener Forscher schätzbar war, sondern auch vom technischen Standpunkte aus das Unternehmen beseelte. Sein Vater, Herr Hermann Freise, der Verleger des Werkes, hat sich in dankenswerter Weise für die Weiterführung des Planes mit allen Kräften eingesetzt.

Als Reproduktionsverfahren haben wir die Autotypie beibehalten, da der sonst so beliebte Lichtdruck gerade für die Handzeichnungen Rembrandts stets zu weich ausfällt und, wie die vorliegenden Prachtpublikationen im Grossformat wie Lippmann, Woermann, Vasari Society u. a. beweisen, sehr oft Teile feinerer Zeichnung verschluckt werden. Der Hauptzweck, eine handliche und wohlfeile Ausgabe zu schaffen, bedingt eine grössere Auflage, als sie der Lichtdruck zulässt.

Im vorliegenden Bande bringen wir die Zeichnungen im Staatlichen Kupferstichkabinett und in der Sammlung Friedrich August II. in Dresden. Wir hoffen in schneller Folge als IV. Band einige holländische Sammlungen, als V. Band Wien, VI. Band München publizieren zu können.

Auch im 3. Bande ist unser Prinzip, das sich bisher gut bewährte, beibehalten worden. Es sind alle Dresdener Zeichnungen abgebildet, die Dr. Hofstede de Groot in seinem Katalog der Handzeichnungen Rembrandts als echt oder auch fraglich beschrieben hat. Ferner sind noch die Blätter aufgenommen worden, die in den Dresdener Sammlungen als echte Rembrandtzeichnungen ausliegen, ohne bei Hofstede de Groot beschrieben zu sein. Wiederum wurde von uns eine grosse Anzahl von Blättern reproduziert, die zwar kaum originale Arbeiten Rembrandts sind, die aber für die Forschung wichtig sind, um Schülerhände zu erkennen. Die Aufnahme in unseren kritischen Katalog — dies muss ausdrücklich wegen verschiedener Vorwürfe und Missverständnisse klargestellt werden — bedeutet keineswegs eine Anerkennung der Echtheit. Der kritische Katalog versucht in allen fraglichen Fällen unsere Stellung anzudeuten. Das Ziel dieser Veröffentlichung, der Rembrandtforschung alle Zeichnungen des Meisters leicht zugänglich zu machen und das Oeuvre kritisch zu sichten, kann erst nach Erscheinen der Mehrzahl der geplanten Bände erreicht werden.

Es ist für den Forscher stets unbefriedigend, ein Blatt dem Künstler absprechen zu müssen, ohne den wirklichen Autor überzeugend namhaft zu machen. Das Fehlen grundlegender Arbeiten über wichtige Rembrandtschüler wie Bol, Flinck, Eeckhout, Salomon und Philips Koninck, Hoogstraeten usw. erschwert das Arbeiten. Noch bedauerlicher ist, dass die Ungunst der Zeiten systematisch wertvolle Arbeiten über diese Künstler in der nächsten Zeit unmöglich macht.

Herrn Dr. Kurt Zoege von Manteuffel, dem Direktor des Staatlichen Kupferstichkabinetts und Herrn Dr. Henseler, Direktor der Sammlung Friedrich August II. in Dresden sind wir für die bereitwillige Förderung unserer Arbeit zu aufrichtigem Danke verpflichtet.

Februar 1925. Die Herausgeber.

# REMBRANDTS HANDZEICHNUNGEN IM STAATLICHEN KUPFERSTICH-KABINETT UND DER SAMMLUNG FRIEDRICH AUGUST II. ZU DREDEN

DAS umfangreiche Werk eines grossen Meisters der Vergangenheit wird stets Gegenstand der Kritik sein müssen. Der Bestand an Handzeichnungen Rembrandts hat sich im Laufe der Jahrhunderte stark vermehrt. Viele Schülerarbeiten, Nachzeichnungen und Fälschungen sind Rembrandt zugeschrieben worden. Ist auf der einen Seite durch mancherlei angeschwemmtes Strandgut der Begriff von Rembrandts Zeichenkunst getrübt und verschleiert, so hat auf der anderen Seite die leichte Verderblichkeit oder Nichtachtung der mit Skizzen bedeckten Blätter das umfangreiche Zeichenwerk des Meisters vermindert. Eine Kritik, die den geistvollen Schöpfungen des grossen Holländers gerecht werden will, die den reinen Kristallkörper der Originalarbeiten von Unrat, Flecken und allerlei Schatten säubern will, muss äusserst vorsichtig zu Werke gehen, will sie nicht von vornherein durch allzu starke Negation oder Begeisterung eine Komödie der Irrungen oder Verwirrungen werden Je länger man sich mit Rembrandts Werk in wissenschaftlicher Wahrheitsliebe befasst, unvoreingenommen durch Tradition, Handel und Wandel der Zeiten, umso vorsichtiger wird man werden, vorschnell ein Werk der Meisterhand abzusprechen. Die grosse Vielseitigkeit Rembrandts, sein aufnahmefähiges stark interessiertes Künstlerauge, der überraschende Wechsel seines Arbeitstempos, der starke Unterschied der Entwicklungs- und Wandlungsphasen seines Stiles wollen von der Kritik berücksichtigt sein. In den beiden ersten Bänden dieser Veröffentlichung haben wir diese Vorsicht walten lassen. So mancher ungeduldige Forscher wird zugeben müssen, dass endgültige Resultate sich erst erzielen lassen, wenn Meister- und Schülerzeichnungen annähernd vollständig reproduziert sind.

Auch in diesem 3. Bande wollen wir betonen, dass es vor allem zunächst gilt, das Material zusammenzubringen. Trotzdem darf die Kritik nicht vorübergehen an augenfälligen Merkmalen, an starken Schwankungen der Qualität. Blätter, die dem Stil Rembrandts so sehr ferne stehen, dass sie schon ohne das Rüstzeug scharfer Kritik für Rembrandt überhaupt nicht in Frage kommen, oder die offensichtlich Kopien oder Fälschungen sind, gehören in eine Gruppe von Zeichnungen, mit denen die Kritik am leichtesten und ungefährlichsten fertig werden kann. Denn die Qualität ist auch in den flüchtigsten Skizzen Rembrandts stets gewahrt. Für den Betrachter ist es immer ein wichtiges Kriterium, wenn die Funktionen richtig sind, wenn sich erkennen lässt, was der Künstler hat ausdrücken wollen, und sich die Striche über die Lücken hinweg mühelos ergänzen lassen. Durch sorgfältiges Arbeiten des Auges kann durch derartige Methoden eine gefühlsmässige Kritik zu objektiven Beweisen gelangen. Eine ganze Reihe von Fälschungen verrät sich durch ganz schwache, fast unsichtbare Bleisstiftvorzeichnungen.

Friedländer[1]) hat für die kritische Betrachtung auf die Wichtigkeit des ersten Eindruckes hingewiesen und betont, dass die Zweifel an der Echtheit dort einsetzen sollen, wo ein falscher Ton anklingt, dass jeder Strich ohne Ausdruckswert überflüssig, schädlich und deshalb verdächtig sei.

[1]) M. J. Friedländer, Zeitschrift für bildende Kunst XXVI (1915) 213.

Schwierig wird die kritische Beurteilung jener Gruppe, die zweifellos aus Handzeichnungen des 17. Jahrhunderts besteht, die aber Schülerarbeiten sein können. Die Mitwirkung oder die Korrektur des Meisters an einer im Atelier entstandenen Schülerzeichnung anzunehmen, ist zwar ein beliebtes Beweismittel, aber jeder, der selbst einmal unter Anleitung eines guten Meisters gezeichnet hat, weiss, dass eine Schülerarbeit selbst mit Korrekturen des Meisters sich sehr von der hohen Genialität einer Meisterskizze unterscheidet. Diese Kategorie schalten wir daher aus. Dem Forscher wird es wohl über die grundlegende Arbeit Hofstede de Groots[1]) hinaus mit der Zeit möglich werden, gewisse Gruppen als Schülerhände auszuscheiden und diese Gruppen unter die Rembrandtschüler aufzuteilen. In dieser Richtung sind auch schon kleine Versuche gemacht worden, von denen die Zusammenstellung des Werkes von Nicolaes Maes[2]) als bisher gelungenste genannt zu werden verdient. Wie schwierig und bestreitbar der Weg verlaufen kann, zeigt ein Versuch, dem F. Bol[3]) einige Zeichnungen Rembrandts zuzuschreiben. Die Schülerhände zu erkennen wird nur durch sorgfältige Materialsammlung bezeichneter Schülerarbeiten oder einwandfreier Studien und Compositionsskizzen zu bezeichneten Gemälden möglich werden. Trotz grosser Versuchung ist daher bei Zuweisungen von Zeichnungen an Schüler noch äusserste Reserve zu wahren. Denn eine vorzeitige Verwirrung der Fäden wird der Rembrandtforschung ganz besonders schädlich und hemmend sein. Ohnehin ist der Ballast, den die Rembrandtforschung mitschleppt, im Laufe der Jahre nicht gerade geringer geworden.

Die Veröffentlichungen über die Rembrandtzeichnungen, die sich lediglich mit ganz sicheren und anerkannten bedeutenden Werken beschäftigen wie Neumann[4]), Graul[5]) u. s. w. sind zwar wertvolle Hilfsmittel, den reinen Stil in seiner historischen Abfolge an einigen Kostproben zu untersuchen, die kritische Säuberungsarbeit aber muss das gesamte Material auch mit allen Schlacken beachten.

Von den 130 Blättern der beiden Dresdener Sammlungen sind in unserem kritischen Katalog ungefähr 55 als nicht einwandfreie Arbeiten gekennzeichnet. Die verbleibenden 75 Originale bringen treffliche Beispiele der Stilentwicklung Rembrandts.

Zu der Gruppe der Frühzeit, der weichbehandelten Studien mit schwarzer Kreide oder Rötel, gehört Nr. 39, ein Entwurf für den Apostel Petrus auf der Radierung Bartsch 95. In die ganz frühe Zeit um 1626 möchten wir Nr. 118, den jungen Orientalen im reichen Kostüm auf einem Kamel, datieren. In der hohen vertikalen Kompositionsidee, in den Kontrapostbewegungen, im wellenförmigen Auf- und Abschwingen der Linie verrät sich noch der Geist von Rembrandts Lehrer Lastman, der sich dann in den dreissiger Jahren schon verloren hat. (Vgl. Nr. 118 mit den Gemälden Prophet Bileam, Prag, Gustav Ritter Hoscheck von Mülheim und David mit dem Haupte Goliaths vor Saul, Amsterdam, J. Goudstikker). In den Anfang der dreissiger Jahre fällt ein „Ecce Homo“. Von dieser grossen wirkungsvoll ausgeführten Rötelstudie (Nr. 27), befindet sich eine Zeichnung der mittleren Gruppe mit Christus in der Sammlung Hofstede de Groot im Haag. Wie leicht ist die Vorstellung der Architektur mit wenig dünnen Strichen erreicht, wie sicher sind durch kühn sich schneidende runde Striche die Rückenfiguren

[1]) C. Hofstede de Groot, Die Handzeichnungen Rembrandts, Haarlem 1906.

[2]) W. R. Valentiner, Nic. Maes, Stuttgart 1924.

[3]) Ludwig Münz, Federzeichnungen von Rembrandt und Bol. Zeitschrift Belvedere 1924 Heft 27 S. 106.

[4]) C. Neumann, Rembrandts Handzeichnungen, München 1918.

[5]) R. Graul, Rembrandts Zeichnungen, Leipzig 1924.

der schmähenden Zuschauermenge angedeutet. Und Christus selbst steht bedrängt, von Fesseln umwunden und von Schergen bewacht. Pilatus aber betrachtet ihn mit verstehender mitleidiger Scheu, da er nur zu gut weiss, dass ein richterlicher Fehlspruch durch das Toben der Masse und seine eigene Schwäche gefällt wird. Eine überzeichnete Rötelkomposition, das Abendmahl (Nr. 105, vgl. auch Band II Nr. 53) ist ein interessantes Beispiel, wie Rembrandt von einer Vorlage, einem italienischen Stich angeregt wurde, wie er aber mit festen eckig einschneidenden Konturstrichen die grosse Wirkung beherrscht. Der strahlende Christus sitzt in der Mitte und zu beiden Seiten wogen die aufgeregten Gruppen der Jünger. Der geizige Judas — Kinn, Gurgel, Mund, Nase und Stirn kennzeichnen treffend den Typ — weicht zurück und umkrallt den Geldbeutel. Johannes neigt sich ermattet zur Seite. Die Gruppe rechts tobt fragend: Wer ist's? durcheinander. Zwischen die dramatische Szene und den Beschauer schiebt sich die ruhige Fläche des Tisches, des Tafeltuches und der einfachen Lokalangabe des Vordergrundes. Man meint das Knochenknacken des nagenden Hundes zu hören.

Eine Zuschauermenge auf einem Jahrmarkt vor dem Stande eines Quacksalbers, der auf Kisten und Kasten vor seinem Reklameplakat steht und seine Wundermixturen anpreist (Nr. 126) ist ein Motiv, das Rembrandt öfter gereizt hat. Im Berliner Kabinett (Band II Nr. 125) ist fast dieselbe Szene, nur mehr von der Vorderseite des Standes zu sehen. Mit gewandter taschenspielerischer Ruhe zeigt der Wunderdoktor ein Gläschen. Er balanziert phantastisch kostümiert auf seiner eisenbeschlagenen Truhe und findet in bäuerlichen Alten und dem neugierigen Kinde staunende Zuhörer. Geschwind muss er sein beim Einkassieren des erschwindelten Geldes. Eine Geldtasche hängt ihm an der rechten Seite. Aber einer der Zuschauer hat mit der Ware schlechte Erfahrung gemacht. Er droht mit der Faust und begleitet seine Worte mit derben Ausdrücken. Rembrandt wendet bei diesem Blatt zur Steigerung des Freilufteffektes Schattenlavierungen an, wie er sie Ende der dreissiger und in den vierziger Jahren aufs Feinste zu Helldunkelwirkungen durchbildet. Der Kontur der Figuren ist jetzt geschlossener als bei den Arbeiten der frühen dreissiger Jahre. Die Linien überholen sich nicht mehr so stark und haben sich beruhigt. Der Raub des Ganymed (Nr. 47) zeigt noch das flotte aufgeregtere Linienspiel aus der Mitte der dreissiger Jahre. Der bärtige Mann mit hoher Mütze in einer Halbtür (Nr. 54) bringt zu den starken Lavierungen auch schon die charakteristisch starken parallelen Strichellagen, denen wir in den vierziger Jahren so viel begegnen. Ab und zu wird Deckweiss bei Korrekturen und zum Contrast der Helldunkelwirkung zu Hilfe genommen. In der flotten Auffassung der Skizzierung einer Composition Ende der dreissiger Jahre sind die Blätter Nr. 22, Christus inmitten einer Menschenmenge und Nr. 31, die Grablegung Christi, Beispiele dafür, dass Rembrandt trotz schnellsten Zeichentempos bis in Einzelheiten deutliche Vorstellungen von Bewegung und Gruppierung zu erwecken weiss. Der grosse Reiz der Genialität Rembrandts liegt oft in der Andeutung, in der Mitwirkung, die er der Phantasie des Beschauers zuweist. Das Schlafen eines Kindes (Nr. 78) in seinem Bettchen hat Rembrandt öfter dargestellt (vgl. Band I Nr. 34, ferner HdG. 1012 London, Heseltine, HdG. 1450, Wien, Albertina). Man glaubt das ruhige Atmen des sorglosen Kinderschlafes zu vernehmen. Szenen aus dem Familienleben nahm Rembrandt in den Zeichnungen der 30er Jahre oft als Vorbilder, die er damals im eigenen Hause fand [1]). Die junge Frau im Bett (Nr. 62),

[1]) Vgl. W. R. Valentiner, Oud Holland 1924.

die sitzende Frau mit dem Wickelkind (Nr. 71), das junge Mädchen in der Fensterbrüstung (Nr. 116), die sitzende Alte mit dem grossen Kopftuch (Nr. 114) vermitteln derartige Familienporträts. Die beiden letzten Blätter zeigen auch wieder die Verwendung der schwarzen Kreide, die Anfang der vierziger Jahre, besonders in den Landschaftzeichnungen wieder häufiger neben der Rohrfeder von Rembrandt als Zeichenmaterial verwendet wird. Allerdings hat jetzt der Kreidestrich viel weichere Nüancen als in der Frühzeit. Neben den festen Strichen wird die Möglichkeit der Modellierung mit dem weichen Material ausgenützt. Auch der Rohrfederstrich bekommt um 1650 eine samtige Weichheit, eine Farbigkeit, die mit schwachen Lavierungen eine leuchtende, dunstig flimmernde Atmosphäre schafft und jene beweglichen plastischen Wirkungen hervorruft, die Rembrandt so leicht und trefflich gelangen, dass wir Material, Pinsel Zeichenstift, Leinwand und Papier vergessen. Die Angabe der Lokalität, des Raumes oder der Landschaft wird nur auf das Wesentliche beschränkt und auch dies nur eben gerade angedeutet und mit schnellen parallelen Strichellagen unterstützt. Besonders stark tritt in der Zeit um 1650 der ruhig gehaltene physiognomische Ausdruck hervor (Nr 1, 2, 48, 52, 98). Die Physiognomik des Blattes Isaak, segnet Jakob (Nr. 98) zeigt an den drei Gesichtern die meisterhafte Fähigkeit Rembrandts, mit wenig Federstrichen einen seelischen Inhalt, starke Gefühle wiederzugeben. Der gebrechliche Gesichtsausdruck des Isaak, der etwas jungenhaft weiche, der schuldbewusste Jakob und die listige boshafte Rebekka, die hinter dem Vorhang lauscht, sind mit skizzenhafter Leichtigkeit von Rembrandt charakterisiert worden.

In das Ende der vierziger und den Anfang der fünfziger Jahre gehören eine Reihe ganz zart und leicht, aber doch sorgfältig mit wenig Ausdrucksmitteln angelegter Blätter. Architektur und Raum sind meist durch einzelne Pfeiler, Säulenpostamente oder durch parallele Strichellagen und fein durchgebildete Lavierungen angedeutet. (Nr. 4, 14, 17, 28). Es darf aber nicht verschwiegen werden, dass diese Gruppe von Zeichnungen, der sich noch Nr. 38 und 74, obwohl geringer in der Qualität, anschliessen lassen, nur mit Vorsicht und Vorbehalt für originale Arbeiten Rembrandts zu halten ist. Ebensogut können sie von einem begabten Schüler (etwa G. v. d. Eeckhout) herrühren. Es fehlt allen diesen Blättern ein gewisser Schwung, eine gewisse sichere Gestaltungskraft, die Rembrandt in allen seinen Werken spüren lässt. Seine späten Werke, die Zeichnungen der reifsten Zeit von 1655 an zeigen immer breitere gradlinige Feder- und Pinselstriche, die aus hellen Feldern herausleuchten und in ihrer Sicherheit und Wucht, mit der sie in genialem Tempo zu Papier gebracht sind, eine samtige Farbigkeit bekommen. In der Breite der Auffassung, in den weichen schimmernden Konturen, in den wässerig verschwimmenden Lavierungen der Innenflächen, erinnern diese Blätter (Nr. 20, 50, 58, 60, 63, 69, 104) an die malerische Auffassung des Delfter Vermeer. Nr. 58 wurde von Woermann[1]) für diesen Meister in Anspruch genommen.

Das Blatt mit dem ruhenden halbnackten Mädchen (Nr. 61) aus dem Ende der fünfziger Jahre lässt schon den graziösen Geist des 18. Jahrhunderts spüren. Mit wenigen lavierten Strichen hat Rembrandt den Haarknoten des Mädchens angedeutet. Die halb liegende, halb sitzende Stellung, das Aufgestützte ist mit grosser Leichtigkeit getroffen. (Vgl. die Akte Band I Nr. 43—45a.) Wegen seiner breiten Striche und knappen Ausführung ist die Zeichnung Diana mit sieben Nymphen und Aktäon

[1]) K. Woermann, Handzeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett in Dresden 1896 ff.

(Nr. 46) um 1660 zu datieren. Die Auferweckung der Tabea durch Petrus (Nr. 35), die Frau mit dem Kind (Nr. 77) und die Abreise des ungehorsamen Propheten (Nr. 10) können auch kaum vor 1660 entstanden sein. In die letzte Zeit um 1665, also noch nach den Staalmeesters möchten wir den Ausritt einer Dame zur Falkenjagd (Nr. 67) und den alten Gelehrten am Tisch (Nr. 113) einreihen, da sie in ihrer schimmernden Farbigkeit, in der Auflösung des Conturs und der visionären Andeutung der Struktur noch wesentlich über die breite Strichführung der fünfziger Jahre hinausgehen. Sinnend ist der Ausdruck des alten Gelehrten, der in einem grossen Folianten blättert. Die breit lavierte Tischdecke, die knappe Andeutung des Globus sind mit starker Stofflichkeit getroffen. Die seelische Stimmung des Greises fasst diese Meisterskizze der aufgelösten Striche mit genialer Monumentalität zusammen.

Unter den Landschaften der Dresdener Sammlungen befinden sich eine Reihe der Skizzen, die Rembrandt in der Umgegend von Amsterdam nach der Natur zeichnete. Lugt hat in seinem nützlichen Werk[1]) von einigen die Gegend bestimmt. Rembrandts Landschaftszeichnungen sind meist in den vierziger und fünfziger Jahren entstanden.

Die Bauerngehöfte an der Amstel (Nr. 92, 93, 94, 129) sind um 1641/42, die Mühle auf dem Wall am Kanal (Nr. 86) um 1650, das Velpertor zu Arnheim um 1655 entstanden. Das stattlichste Haus an der Aussenamstel, Haus Kostverloren, ist in den Dresdener Sammlungen mit zwei Ansichten vertreten. Der weiche Moorgrund in dieser Gegend hatte das prächtige Gebäude mit hohem Turm in den Boden einsinken lassen. Der Besitzer musste es sich immer wieder viel Geld kosten lassen, den Bau zu erhalten. Deshalb ist das Anwesen, ursprünglich Amstelhof genannt, zu dem Namen „Kostverloren" gekommen. Rembrandt hat es um 1655 von der Rückseite gezeichnet (Nr. 128) und zwar vom Hof aus, in dem ein grosser Baum vor dem steinernen Tor umgestürzt ist. Eine halboffene Galerie befindet sich über einem gewölbten Durchgang. Der hohe Turm mit dem Treppengiebel ist auch auf der Ansicht von der Vorderseite (Nr. 88) zu erkennen. Eine Zugbrücke führt über den Graben, während auf der anderen Seite der Strasse die Biegung der Amstel zu sehen ist. Die Skizze jenes einst prächtigen Herrensitzes trifft mit breiten Strichen die Stimmung jener verfallenen Pracht. Rembrandts Naturbeobachtung, seine knappe Ausdrucksweise versteht das Stoffliche mit Meisterschaft wiederzugeben, aber es auch mit einer Stimmung zu durchdringen, die ebenso einfach wie ergreifend ist.

Leipzig, Februar 1925.

Dr. Heinrich Wichmann.

[1]) F. Lugt, Mit Rembrandt in Amsterdam, Berlin 1920.

# KRITISCHES VERZEICHNIS DER HANDZEICHNUNGEN*)

## I. Staatliches Kupferstichkabinett in Dresden.

### 1. Altes Testament.

1. (HdG. 197). Gott verheisst Abraham einen Sohn.
   *Federzeichnung.*
   *19,7×26,6. *)*
   *Um 1650.*

2. (HdG. 198). Abraham opfert Isaak.
   *Auf der Rückseite die Federskizze eines alten vornübergebeugten Mannes.*
   *Federzeichnung.*
   *18×15,5.*
   *Ende der vierziger Jahre.*

3. (HdG. 199). Jakob wird der blutige Rock gebracht.
   *Lavierte weissgehöhte Federzeichnung.*
   *26×20,4.*
   *Zweifelhaft. Erinnert in der Raumauffassung an A. de Gelders Bilder in Aschaffenburg.*

4. (HdG. 200). Zwei Personen an einer Tür (Joseph und die Frau des Potiphar).
   *Federzeichnung.*
   *18,1×20,7.*
   *Um 1651.*

5. (HdG. 201). Joseph deutet Träume im Gefängnis.
   *Federzeichnung.*
   *19,7×19.*
   *Nicht einheitlich durchgeführte Zeichnung. Korrekturen an den Figuren des Bäckers und Schenken.*
   *Ende der dreissiger Jahre.*

6. (HdG. 202). Das Opfer Manoahs.
   *Lavierte Federzeichnung.*
   *23,9×18,5.*
   *Um 1635. Bleistiftvorzeichnung?*

7. (HdG. 203). Simson kämpft mit dem Löwen.
   *Pinsel- und Federzeichnung.*
   *17,8×25,8.*
   *Nicht von Rembrandt. Die Strichführung und Lokalangabe erinnert an unsere Nr. 22 Band I (Amsterdam) HdG. 1178 und Nr. 24 Band II (Berlin) HdG. 39, ferner Nr. 107 dieses Bandes Dresden, Sammlung Friedrich August II. HdG. 299, die dem Nicolaes Maes nahestehen.*

8. (HdG. 204). David spielt Harfe.
   *Federzeichnung.*
   *13,3×12,8.*
   *Nicht überzeugend. Von derselben Hand unsere Nr. 18.*

9. (HdG. 205). Saul stürzt sich in sein Schwert.
   *Lavierte etwas weissgehöhte Federzeichnung.*
   *17,1×20,3.*
   *Nicht von Rembrandt. Copie mit Bleistiftvorzeichnung.*

10. (HdG. 206). Die Abreise des ungehorsamen Propheten.
    *Lavierte Federzeichnung.*
    *17,8×30,5 Die Ecken oben abgerundet.*
    *Um 1660.*

### II. Apokryphe Bücher.

11. (Inv. 1912. 5). Susanna im Bade.
    *Federzeichnung.*
    *19,7×17. Die oberen Ecken abgeschrägt.*
    *Vgl. L. Burchard, Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen XXXIII (1912) 173. Studie zu dem Berliner Gemälde von 1647. Der Ausblick auf die Stadt links ist später von anderer Hand hinzugefügt.*

12. (HdG. 207). Der Engel zeigt Tobias den Fisch.
    *Lavierte Federzeichnung. Am rechten Arm des Tobias mit Weiss korrigierte Stelle.*
    *16×15,7.*

*) Die Größe der Zeichnungen wurde von uns nochmals an den Originalen nachgemessen und ist in Zentimetern angegeben. Die Höhe ist der Breite vorangestellt.

*Studie für das Oelgemälde in der Corporation Art Gallery in Glasgow. Das Blatt zeigt starke Schwächen.*

13. (HdG. 208). Tobias nimmt den Fisch aus.
*Leicht lavierte Federzeichnung.*
*19,7×25,5.*
*Um 1654.*

**III. Neues Testament.**

14. (HdG. 209). Der Erzengel Gabriel verkündet Zacharias die Geburt Johannis des Täufers.
*Federzeichnung.*
*19,7×27,9.*
*Die gleiche Darstellung im Britisch Museum (HdG. 875) bringt ähnliche Einzelheiten.*
*Um 1651/52.*

15. (Alter Bestand vor 1764). Anbetung der Hirten.
*Braun lavierte, weissgehöhte Federzeichnung.*
*17,4×16,1. Oben ein 4 cm breiter Streifen angesetzt.*
*Nicht von Rembrandt.*

16. (HdG. 210). Maria mit dem Christuskinde.
*Federzeichnung.*
*19,6×16,8*
*Anfang der vierziger Jahre. Die Zeichnung ist wohl nach einem klassischen Vorbild geschaffen, etwa Raffaels Madonna della Sedia. Vgl. hierzu C. Hofstede de Groot, Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen XXV (1894) 175.*

17. (HdG. 211). Die Beschneidung.
*Federzeichnung.*
*20,5×22,3. Die oberen Ecken abgerundet.*
*Um 1652. Oben rechts die Zahl 4 aufgeschrieben.*

18. (HdG. 212). Simeon mit dem Christuskind.
*Federzeichnung.*
*21,2×16,5.*
*Jetzt im Dresdener Kabinett Philips Koninck zugeschrieben. Von derselben Hand vgl. Nr. 8.*

19. (HdG. 213). Der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten.
*Braun lavierte Federzeichnung.*
*19,4×30,5.*
*Nicht von Rembrandt. Das Blatt lässt sich chronologisch nicht in den Zeichnungsstil Rembrandts einordnen.*

20. (HdG. 214). Die Taufe Christi.
*Etwas lavierte Federzeichnung.*
*16,9×25,5.*
*Um 1654.*

21. (HdG. 215). Die Versuchung Christi.
*Federzeichnung.*
*18,4×22,1.*
*Gute Copie nach einem noch nicht bekannten Original Rembrandts. Die Zeichnung ist temperamentlos exakt ausgeführt und weist einige Unklarheiten auf. Besonders verdächtig ist das Aufhören der Zeichnung am Rand.*

22. (HdG. 216). Christus spricht zu einer Menschenmenge.
*Freie breite Federskizze.*
*29,9×18,0.*

23. (HdG. 217). Die Abreise des verlorenen Sohnes.
*Leicht lavierte Federzeichnung.*
*19,3×27,5 Die oberen Ecken abgerundet.*
*Um 1640—45. Könnte auch von einem Schüler, am ehesten von G. v. d. Eeckhout, gezeichnet sein. Der ganze Vorgang liegt trotz Rückenfigur und Hund in einer Schicht.*

24. (HdG. 218). Rückkehr des verlorenen Sohnes.
*Lavierte weissgehöhte Federzeichnung.*
*18,4×26,5.*
*Um 1658. Korrekturen an der Hauptgruppe.*

25. (HdG. 219). Schiff auf sturmbewegter See.
*Zeichnung mit breiter Feder.*
*19,7×30.*
*Nach HdG. um 1633 und Studie für das Bild in der Sammlung Mrs. Gardener in Boston „Christus im Sturm".*

26. (HdG. 220). Christus am Oelberg.
*Federzeichnung.*
*19×16,3.*

*Das Blatt weist viel Unklarheiten und misslungene Striche auf. Eine gewisse gewollte Genialität des Zeichners kann nicht über die unbeholfenen Stellen hinwegtäuschen.*

27. (HdG. 221). Ecce Homo.
*Rötelzeichnung.*
*33,4×27.*
*Um 1630. Eine Zeichnung der mittleren Gruppe mit Christus befindet sich in der Sammlung C. Hofstede de Groot im Haag.*

28. (HdG. 222.) Geisselung Christi.
*Lavierte Federzeichnung.*
*18,4×25,8.*
*Um 1650.*

29. (HdG. 223). Kreuztragender Christus.
*Federzeichnung.*
*21,5×16,5.*
*Nach HdG. zweifelhaft. Jetzt im Dresdener Kabinett Philips Koninck zugeschrieben.*

30. (HdG. 224). Die Beweinung Christi.
*Federzeichnung.*
*18,2×26,0. Die oberen Ecken abgerundet.*

31. (HdG. 225). Grablegung Christi.
*Federzeichnung.*
*25×18.5.*
*Um 1638. Vgl. das Münchener Gemälde die Grablegung von 1639*

32. (HdG. 226). Christus erscheint Maria Magdalena.
*Etwas lavierte Federzeichnung.*
*19×27.*
*Vielleicht Studie für das Oelgemälde von 1638 im Buckingham Palace. Die Zeichnung ist aber wohl später, etwa um 1645, entstanden.*

33. (HdG. 227). Der auferstandene Christus erscheint den elf Jüngern.
*Federzeichnung auf bräunlichem Papier.*
*18,2×22,4.*
*Um 1635.*

34. (HdG. 228). Der Kämmerer aus dem Morgenland.
*Federzeichnung.*
*18×24.*
*Nach HdG. nicht ganz zweifellos. Wenn echt, früh.*

35. (HdG. 229) Die Auferweckung der Tabea durch Petrus.
*(Apostelgeschichte IX 40).*
*Federzeichnung.*
*19×27,3*
*Mit ganz breiter Feder. Um 1660.*

**IV. Unbekannte biblische Darstellungen.**

36. (HdG. 230). Orientalischer Fürst.
*Federzeichnung.*
*19,5×24,9.*
*Vierziger Jahre. Etwas verwischt. Viele leere Stellen, die Zweifel aufkommen lassen.*

37. (HdG. 231). Orientalischer Herrscher und Sendbote.
*Federzeichnung.*
*18×22,5.*
*Copie mit Bleistiftvorzeichnung lt. mündl. Mitt. v L. Münz an die Direktion des Kabinetts.*

38. (HdG. 232). Feldherr und Bote.
*Federzeichnung.*
*17,9×21.4.*
*Um 1650 Sehr schematische Behandlung der Architektur durch Strichellagen. Unklare Funktion des Mannes am Tisch.*

39. (HdG. 233). Alter Mann mit ausgebreiteten Armen.
*Schwarze Kreide.*
*25,4×19.*
*Um 1630. Entwurf im Gegensinn für den Apostel Petrus auf der Radierung Bartsch 95, Petrus und Johannes Kranke heilend.*

40. (HdG. 234). Kniender nackter Büsser. (Danksagung des Jonas?)
*Auf der Rückseite leichte Kreideskizzen.*
*Federzeichnung.*
*13×10,8.*
*Um 1637. Vgl. in der Bewegung und im Ausdruck unsere Berliner Nr. 126 (HdG. 137).*

41. (HdG. 235). Predigt eines Mönches in voller Kirche.

*Federzeichnung.*
*18,3×19,2.*
*Nach HdG. wahrscheinlich Kopie einer italienischen Zeichnung. Im Dresdener Kabinett jetzt Ph. Koninck zugeschrieben.*

42. (HdG. 236). Kniender Greis im Gebet.
*Federzeichnung.*
*9,4×8.*
*Sehr unsicher und zittrig im Strich, so dass die Autorschaft Rembrandts kaum in Frage kommt. Die breit angelegten Blätter der fünfziger und sechziger Jahre sind viel fester im Strich.*

43. (HdG. 237). Orientale spricht mit einer liegenden Frau, (nach Schmidt-Degener vielleicht Laban mit dem goldenen Seraphim).
*Lavierte Federzeichnung.*
*18,5×21. Die oberen Ecken abgerundet.*
*Um 1648.*

44. (HdG. 238). Die Investitur eines Bischofs.
*Etwas lavierte Federzeichnung.*
*21×18.*
*Nach W. v Seidlitz, Zeitschrift für bildende Kunst 1917 vom sog. Bischofsmeister.*

45. (HdG. 239). Nonne mit Fahne.
*Lavierte Federzeichnung.*
*17,5×14,2. Die oberen Ecken abgeschnitten.*
*Nach HdG. um 1635. Von derselben Hand wie Nr. 44.*

45 a. Segnender Bischof. Rückseite von Nr. 45.

### V. Mythologie.

46. (HdG. 240). Diana und Aktäon.
*Lavierte Zeichnung mit breiter Feder. Einzelne Stellen schwach mit Weiss gedeckt.*
*24,6×34,5.*
*Um 1660. Thema und Composition angeregt durch einen Stich von Antonio Tempesta. Vgl. N. Beets, Bredius-Feestbundel, 1915 p. 7. Abb. 3.*

47. (HdG. 241). Entführung des Ganymed.
*Am unteren Rand die verzweifelten Eltern. Der Vater zielt mit der Armbrust.*
*Lavierte Federzeichnung.*
*18,3×16.*
*Korrekturen am Hinterteil des Ganymed, dicke, patzige Striche. Um 1635. Entwurf für das Oelgemälde dieses Jahres in der Dresdener Galerie. Von einem Nachahmer Rembrandts befindet sich eine Zeichnung nach dem Dresdener Gemälde ebenfalls im Dresdener Kabinett (abgeb. in Michel, Rembrandt, Tafel 59).*

### VI. Profangeschichte.

48. (HdG. 242). Lukretia und Tarquinius.
*Pinsel- und Federzeichnung.*
*17,2×21,3.*
*Um 1650.*

### VII. Bildnisse und Studien nach einzelnen oder mehreren Personen.

49. (HdG. 245). Schlafende alte Frau.
*Schwarze Kreidezeichnung.*
*25×22. Rechts oben ein Stück von 9,3×11 cm eingesetzt. Nach HdG. um 1628—30.*

50. (HdG. 244). Zeichnender Jüngling am Pulte.
*Lavierte Pinselzeichnung.*
*18,2×13,6.*
*Effektvoll in der Technik und besonders gut im Ausdruck. Um 1656—57 wie das Gemälde in Wien der sog. Titus (Bode 443).*

51. (Alter Bestand vor 1764.) Eleazar Swalmius. Er sitzt in Vorderansicht auf einem Stuhl.
*Schwarze Kreidezeichnung.*
*22,8×16,8.*
*Copie nach einem Stich von Suyderhoef, der nach dem Gemälde von 1637 in Antwerpen (Bode 226) gemacht wurde.*

52. (HdG. 245). Sitzender Greis mit Stock.
*Breite Federzeichnung.*
*13×11.*
*Auf der Rückseite die Jahreszahl 1650. Vgl. das Bildnis eines bärtigen Alten von 1654 in der Dresdener Galerie (Bode 386).*

53. (HdG. 247). *) Bärtiger Greis mit flachem Barett. Brustbild.
*Schwarze Kreidezeichnung.*
*11,4×11. Die oberen Ecken abgeschrägt.*
*Um 1645*

54. (HdG. 248). Bärtiger Alter mit hoher Mütze an einer Halbtüre.
*Lavierte Federzeichnung rechts mit weiss korrigiert auf bräunlichem Papier.*
*17×10,5.*
*Um 1640.*

55. (HdG. 249). Stehender orientalischer Herrscher.
*Federzeichnung.*
*19×24,6.*
*Sehr zweifelhaft. Nach HdG. um 1635.*

56. (Alter Bestand vor 1764). Stehender Krieger mit Bogen, Pfeilen und breitem Schwert.
*Rötelzeichnung.*
*30,6×16,2.*
*Nachzeichnung nach der Rembrandtzeichnung, Rötel 27,7×17,7 in der Münchener graph. Sammlung. Inv. 5005 (HdG. 424). Das Münchener Original ist um 1633 entstanden. Auf ihm fehlt zwar die Lanze, es ist aber viel sicherer und klarer als das Dresdener Blatt. Vielleicht ist die Aufschrift van Segen auf der Dresdener Zeichnung in Ludwig von Siegen, jenem Erfinder der Schabkunstmanier, (1609—1656) zu deuten, der am Hofe des Kurfürsten von der Pfalz tätig war. Sollte dieser vielleicht der raffinierte Fälscher der vielen Münchener zweifelhaften Rembrandtzeichnungen sein?*

57. (HdG. 250). Stehender nackter Jüngling auf einen Stock gestützt.
*Lavierte Federzeichnung.*
*24,5×19. Oben abgerundete Ecken.*
*Sehr zweifelhaft. Der nicht fertig gezeichnete Stock, der früher als fallender Spiess gedeutet wurde, zeigt die Merkmale der Copie.*

*) HdG. 246. Stehender Mann im Profil nach rechts gewandt konnte weder mit einer der Rembrandtzeichnungen noch mit einer der Schülerzeichnungen in Dresden identifiziert werden.

58. (HdG. 251). Astronom.
*Pinsel- und Federzeichnung.*
*21,3×17,2.*
*Um 1652. Von Woermann als Vermeer reproduziert.*

59. (HdG. 252). Stehender orientalischer Priester mit Turban.
*Federzeichnung.*
*13×10,4.*
*Zweifelhaft. Spätes Papier mit breiten Rippen. Vom Bischofsmeister oder C. v. Renesse?*

60. (HdG. 253). Junges Mädchen blickt aus einem Fenster.
*Breite Federzeichnung. Links leicht hellblau laviert.*
*9,6×10,6.*
*Um 1651. Studie für das Oelgemälde desselben Jahres im Stockholmer Nationalmuseum (Bode 397).*

61. (HdG. 254). Ruhendes nacktes Mädchen.
*Auf der Rückseite eine lange gleichzeitige lateinische Inschrift.*
*Pinsel- und Federzeichnung auf bräunlichem Papier. Corrigierte radierte Stellen am Rücken und im Gesicht.*
*14,2×17,5.*
*Um 1658. Vgl. die ähnlichen Zeichnungen in Amsterdam, München, Oxford und im Louvre.*

62. (HdG. 255). Junge Frau sitzt im Bett.
*Pinsel- und Federzeichnung.*
*15×14*
*Nach HdG. um 1635. Vielleicht doch etwas später. Vorzüglich im Ausdruck. Feste sichere Hände. Breite Pinselstriche umrahmen das Ganze.*

63. (HdG. 256). Schlafendes Mädchen.
*Stark lavierte Pinselzeichnung.*
*14×11,5.*
*Um 1652. Aus der Zeit der starken Lavierungen.*

64. (HdG. 257). Sitzende Frau am Küchenherd.
*Federzeichnung.*
*12,1,×11.*
*Copie nach der Radierung von 1635 die Kuchenbäckerin (Bartsch 124).*

65. (HdG. 258). Sitzendes Mädchen mit grossem Kopftuch.

*Daneben eine Kopfstudie derselben Figur. Pinsel- und Federzeichnung.*
*11×12,2.*
*Ende der fünfziger Jahre.*

66. (HdG. 259). Mann im Lehnstuhl am Tisch mit zwei Personen. (Arbeiter im Weinberge?)

*Federzeichnung.*
*12,5×10,6.*
*Von einem noch nicht festgestellten Rembrandtschüler.*
*Exakte Räumlichkeit.*
*Vgl. die Gemälde der Rembrandtschule im Frankfurter Städelschen Institut und in der Londoner Wallace Collection.*

67. (HdG. 260). Ausritt einer Dame zur Falkenjagd.

*Pinsel- und Federzeichnung.*
*21,4×25,2 Die oberen Ecken abgerundet.*
*Um 1663.*

67a (HdG. 260). Ehepaar in Halbfigur.

*Rückseite der vorhergehenden Nummer. Federskizze.*
*21,4×25,2. Die oberen Ecken abgerundet.*
*Um 1663. Der Halbkreisbogen in Rötel deutet auf den Entwurf eines Kolossalgemäldes für die Lünette eines Saales. Vielleicht handelt es sich um das Porträt der Besitzerin eines Landhauses bei Amsterdam.*

68. (HdG. 261). Milchmagd und Frau vor offener Tür.

*Lavierte Federzeichnung.*
*14,3×15,5.*
*Von Valentiner in seinem Buch über Nic. Maes 1924 p. 58. Abb. 64 mit Recht diesem Künstler zugeschrieben.*

69. (HdG. 262). Studienblatt mit 7 Figuren.

*Ein Mann vor einer Staffelei, eine sitzende nackte Frau, eine Frau bis zu den Knieen gesehen, zweimal dargestellt ein alter Mann, von einem Engel geführt (Befreiung Petri?).*
*Breite Federzeichnung.*
*19,5×26,6. Die oberen Ecken abgerundet.*

70. (HdG. 263). Bewegte Gruppe von sechs Personen.

*Kreuztragung? Christus ist unter der Last zusammengebrochen. Die ohnmächtige Maria rechts wird aufgefangen. Links erscheint ein Engel.*
*Federzeichnung.*
*14,7×20,2.*
*Um 1645. Trotz der Korrekturen sind die Bewegungen gut erkennbar. Interessantes Beispiel für die ganz freie Art von Zeichnungen.*

71. (HdG. 264). Sitzende Frau mit Wickelkind. (Maria mit Kind und Hl. Anna?)

*Federzeichnung.*
*13×11.*
*Um 1640. Einige Unklarheiten lassen Zweifel an der Originalität aufkommen. Auch sind die breiten Rippen des Papiers verdächtig.*

72. (HdG 265). Altes Bettlerehepaar in ganzer Figur.

*Federzeichnung.*
*9,4×8.*
*Das Blatt lässt sich schwer chronologisch in das Werk Rembrandts einordnen. Nach HdG. um 1635.*

73. (HdG. 266). Zwei weibliche Halbfiguren.

*Lavierte Federzeichnung.*
*13,7×18,3.*
*Nicht ganz zweifelsfrei. Hat viel von der Art de Gelders, namentlich im Detail. Nicht Rembrandtisch im Ausdruck. Auf der linken Figur ein lavierter weisser Fleck.*

74. (HdG. 267). Zwei Personen küssen sich an einem Tor. (Rückkehr des verlorenen Sohnes).

*Federzeichnung.*
*19,1×24,8. Die oberen Ecken abgeschrägt.*
*Wenn echt, dann Anfang der fünfziger Jahre.*

75. (HdG. 268). Künstler vor der Staffelei eine Mutter mit Kind malend.

*Flotte freie Federzeichnung.*
*16,9×15,6. Oben abgerundet.*

*Ende der dreissiger Jahre. Aehnliche Zeichnungen in München.*

76. (HdG. 269). Hirtenszene. (Jakob bei der Herde Labans?)
*Federzeichnung auf braunem Papier.*
*18,1×23,3. Die oberen Ecken abgerundet.*
*Mitte der vierziger Jahre.*

77. (HdG. 270). Frau mit pissendem Kind.
*Breite Federzeichnung auf bräunlichem grobkörnigen Papier.*
*13,3×8,8.*
*Sehr effektvoll. Um 1660.*

78. (HdG. 271). Schlafendes Kind im Bett.
*Lavierte Federzeichnung.*
*5,6×9,7.*
*Ende der dreissiger Jahre.*

79. (HdG. 272). Alter Mann und junges Mädchen.
*Federzeichnung.*
*14,9×9,9.*
*Um 1635.*

80. (HdG. 273). Nackter schlafender und sitzender Jüngling.
*Lavierte Federzeichnung.*
*18,4×13,6.*
*Nach HdG. zweifelhaft.*

81. (HdG. 274). Männlicher Akt in Rückenansicht.
*Lavierte Federzeichnung.*
*20,4×15,8. Die oberen Ecken abgerundet.*
*Nach HdG. zweifelhaft. Gehört zu einer ganzen Gruppe von Aktzeichnungen, die alle aus dem Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre stammen. Die scharfe Conturierung und Durchmodellierung entspricht nicht Rembrandts Art der Aktzeichnung.*

### VIII. Tiere.

82. (HdG. 275). Studienblatt mit Löwenköpfen.
*Auf der Rückseite das Hinterteil eines Löwen.*
*Lavierte Federzeichnung und schwarze Kreide auf bräunlichem Papier.*
*15,7×21.*
*Copie nach einem Original Rembrandts.*

83. (HdG. 276). Sitzender Löwe.
*Etwas lavierte Federzeichnung.*
*13,7×16,8.*
*Eine genaue Wiederholung in der Sammlung W. Rothenstein in London. Das Blatt zeigt auffallend viel leere Stellen und ist recht zweifelhaft.*

84. (HdG. 277). Zwei Köpfe von Kamelen.
*Federzeichnung.*
*10,7×17,3.*
*Im Dresdener Kabinett mit Recht der Schule Rembrandts zugeschrieben. Auch von HdG. bereits als nicht ganz zweifelsfrei bezeichnet. Das Blatt geht ebenso wie die Bremer Zeichnung auf ein verschollenes Original zurück. Wieviel geistvoller Rembrandt ein Kamel zeichnete, beweist ein Vergleich mit dem liegenden Kamel, das früher in der Sammlung C. Fairfax Murray in London (HdG. 1090) war.*

### IX. Landschaften.

85. (HdG. 278). Das Velpertor zu Arnheim.
*Federzeichnung auf bräunlichem Papier.*
*17,9×25,6.*
*Vgl. F. Lugt, Mit Rembrandt in Amsterdam, Berlin 1920, Abb. 118 S. 163.*
*Um 1654. Vortrefflich knapp gezeichnete Bäume, starke Strichellagen in der Architekturangabe. Vgl. W. v. Seidlitz, Zeitschrift für bildende Kunst XXVIII (1917) 246, der diese Art Landschaftszeichnungen Rembrandt m. E. zu Unrecht abspricht und einem „Zeichner der Schlösser" zuweist.*

86. (HdG. 279). Kanal an der Aussenseite des Walles mit Windmühle.
*Lavierte Federzeichnung.*
*17×24,7.*
*Um 1650. Rechts oben ein Zeichen. Rechts unten die Aufschrift: Rembrand van Ryn.*

87. (HdG. 280). Weg am Schloss.
*Federzeichnung.*
*17×25,3.*
*Vergrösserte Copie einer Zeichnung im*

*British Museum. Im Kabinett der Schule Rembrandts zugeschrieben.*

88. (Inv.-Nr. 1910 52). Haus Kostverloren. Vorderseite.
*Lavierte Federzeichnung.*
*13,1×22,8.*
*Vgl. F. Lugt, Mit Rembrandt in Amsterdam, Berlin 1920 Abb. 69 S. 113. Links ein Stück angesetzt. Späte Aufschrift: Rembrand.*
*Um 1652. Aehnlich im Motiv die Radierung B. 221*

89. (HdG. 281). Weg am Waldesrand mit einem Wanderer.
*Stark lavierte Pinsel- und Federzeichnung.*
*17,7×28. Die oberen Ecken abgerundet.*
*Im Kabinett Lambert Doomer zugeschrieben, jedoch Copie nach einem charakteristischen A. Furnerius im British Museum London. Vgl. A. M. Hind, Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists in the British Museum 1915 Nr. 165 Taf XXVI als Anonym. Für Furnerius besonders typisch ist die Weg- und Baumzeichnung.*

90. (HdG. 282). Waldweg.
*Lavierte Pinsel- und Federzeichnung.*
*17×27,7. Die oberen Ecken abgerundet.*
*Gegenstück zu der vorhergehenden Nummer. Ebenso wie diese Copie nach A. Furnerius.*

91. (HdG. 283). Bauernhaus und Heuschober.
*Pinselzeichnung.*
*93×17,5.*
*Um 1648—52.*
*Etwas matt. Nicht ganz überzeugend. Gewisse stilistische Verwandtschaften mit mit Blättern von P. de With.*

92. (HdG. 284). Bauerngehöft am Amsteldyk mit Reiter
*Lavierte Federzeichnung auf gelblichem Papier.*
*14×20,4*
*Vierziger Jahre. Rechts oben ein Zeichen.*
*Vgl. F. Lugt, Mit Rembrandt in Amsterdam, Berlin 1920 Abb. 62 S. 101.*

93. (HdG. 285). Bauerngehöft an der Amstel. In der Ferne wahrscheinlich der Omval.
*Federzeichnung.*
*10,7×19,5.*
*Um 1641. Rechts oben ein umgekehrtes V.*
*Auf der Rückseite eine alte nicht von Rembrandt stammende Bezeichnung.*
*Vgl. F. Lugt, Mit Rembrandt in Amsterdam, Berlin 1920 Abb. 51 S. 88.*

94. (HdG. 286). Bauerngehöft zwischen Bäumen.
*Federzeichnung.*
*18,3×32,6*
*Um 1641. Oben rechts ein umgekehrtes V. Oben links die spätere Bezeichnung: Rembrand van Ryn.*

95. (HdG. 287). Baum vor einem Bauernhaus an einem Weg.
*Federzeichnung auf bräunlichem Papier.*
*16,9×24,5.*
*Vgl. unsere Nr. 166 in Band II, Kupferstichkabinett Berlin, die bis in alle Einzelheiten mit dem Dresdener Blatt übereinstimmt. Die Missverständnisse kennzeichnen die Dresdener Zeichnung als Copie, obwohl sie äusserst wirkungsvoll ist. Auf dem Dresdener Blatt sind noch die Bleistiftstriche des Copisten zu bemerken. Vielleicht eine Fälschung von Ploos van Amstel.*

**II. Sammlung Friedrich August II. in Dresden.**

**I. Altes Testament.**

96. (HdG. 288). Sarah führt Hagar zu Abraham.
*Lavierte Federzeichnung.*
*15,8×19,5.*
*Eine Copie der Zeichnung im Louvre (Schule Rembrandts Inv. Nr. 2299 b) und ehemals in der Sammlung Artaria in Wien. Nach HdG. sind die Dresdener und Pariser Zeichnungen Copien nach einem verschollenen Original. Das Blatt weist in der Tat einige Unklarheiten auf, die aber auch auf Correkturen zurückgehen können.*

97. (HdG. 289). Lot und seine Töchter.
*Federzeichnung.*
*15,8×19,5.*

*Die vielen Schwächen und Missverständnisse (z. B. wie schlecht hält die Linke Lot's die Weinschale, die Rechte der sitzenden Tochter soll um die Schulter des Vaters gelegt sein!) lassen das Blatt als Copie nach einem z. Zt. nicht nachweisbaren Original erkennen.*

98. (HdG. 290). Isaak segnet Jakob.
*Flüchtig lavierte Federzeichnung.*
*16×23.*

*Die besonders ausdrucksvollen Gesichter des Isaak und der lauschenden Rebekka, sowie die flotte treffende Angabe des Bettes und Betthimmels charakterisieren das Blatt als eine Originalarbeit um 1648.*

99. (HdG. 291). Joseph wird von seinen Brüdern in die Grube geworfen.
*Etwas lavierte Federzeichnung.*
*18,4×20.*

*Nicht zweifellos. Viele Mängel und leere Stellen. Verdächtig ist das Aufhören der Zeichnung rechts bei zaghafter etwas unklarer Lokalangabe.*

100. (HdG. 292). Der Kampf Davids und Goliaths.
*Lavierte Federzeichnung.*
*18,7×29,5.*

*Nicht von Rembrandt. Die Radierung Bartsch 36 aus dem Jahre 1655 kann nicht zum Vergleich herangezogen werden, da sie zwar dieselbe Darstellung, aber eine völlig andere Composition aufweist. Bei dem vorliegenden Blatt handelt es sich nicht um eine Copie oder Fälschung, sondern um eine Schülerarbeit, wie interessante Einzelheiten u. a. in der Volksmenge beweisen.*

101. (HdG. 293). Der Engel bei Arafna.
*Lavierte Federzeichnung.*
*18,5×24,2.*

*Nach HdG. zweifelhaft. Die Bleistiftvorzeichnung kennzeichnet das Blatt als geschickte Copie.*

102. (HdG. 294). Esther, Ahasver und Haman bei Tisch.
*Stark lavierte Federzeichnung.*
*18×24.*

*Zweifelhaft, wohl Copie. Undeutlich in der Bewegung, schlechte Wiedergabe des Tisches, ungeschickte Lavierungen.*

*Aehnliche Zeichnungen befinden sich in der Graphischen Sammlung in München und bei C. Fairfax Murray in London.*

103. (HdG. 295). Das Wunder des Propheten Elia am Jordan.
*Ausführlich lavierte Federzeichnung.*
*19,7×25.*

*Nach HdG.: „Schülerzeichnung mit breiten Korrekturen von Rembrandt." Der Composition nach am meisten G. Flinck nahestehend.*

### II. Neues Testament.

104. (HdG. 296). Der Zinsgroschen.
*Etwas lavierte Federzeichnung.*
*22×19.*

*Um 1655. Vgl. das Oelgemälde desselben Jahres in der Sammlung Lord Allendale in London (HdG. 118, Bode 403). Vorzüglicher Ausdruck der Gesichter, gutes Stehen der Füsse, die Gebäudeangabe mit wenig Strichen. Correkturen an der rechten Hand, am Kopf und Fuss Christi.*

105. (HdG. 297.) Das Abendmahl.
*Rechts unten bez. Rembrant f.*
*Ueberzeichnete Rötelzeichnung.*
*26,5×17,5.*

*Um 1635. Ueber den von Rembrandt benutzten Stich von Fra Antonio da Monza vgl. P. Kristeller, Rassegna d'arte Nov. 1901 und Hofstede de Groot im Jahrbuch der Preuss. Kunstsamml. 1894, III. Auf der Rückseite eine Abrechnung in Bleistiftschrift, sowie die Zahlen 11 und 12.*

106. (HdG. 298). Die Gefangennahme Christi.
*Ausführlich lavierte Federzeichnung.*
*17,5×26.*

*Um 1650. Die starken Lavierungen lassen vielleicht beim ersten Anblick Zweifel aufkommen, jedoch sind die Bewegungen (Petrus im Kampf mit Malchus) ganz vorzüglich.*

107. (HdG. 299). Maria am leeren Grab.
*Breite Federzeichnung.*
*11,2×16,3.*
*Von Nic. Maes. (Vgl. W. R. Valentiner, Nic. Maes, Stuttgart 1924 p. 13.)*

108. (HdG. 300). Die Jünger auf dem Weg nach Emmaus.
*Federzeichnung.*
*17×24.*
*Schülerarbeit und Copie nach Rembrandt.*

109. (HdG. 301). Befreiung des Petrus aus dem Gefängnis.
*Federzeichnung.*
*16,2×25,2.*
*Um 1654. Mit späteren Correkturen an den Flügeln des Engels. Eine gleiche copierte Darstellung im Kupferstichkabinett in Braunschweig.*

### III. Mythologie.

109 a. (Inv. Nr. 100 259). Merkur und Argus.
*Lavierte Federzeichnung.*
*19,3×27,8.*
*Nicht von Rembrandt, sondern von einem Schüler.*
*Von derselben Hand unsere Nr. 77 Band II (HdG. 88).*

110. (HdG. 302). Pyramus und Thisbe.
*Lavierte Federzeichnung.*
*14×16,5.*
*Die starken Verkürzungen erinnern an das Gemälde der Anatomie des Dr. Deyman in Amsterdam von 1656. Dieses Blatt ist jedoch vor dieser Zeit ungefähr 1654 entstanden.*

### IV. Allegorie.

111. (HdG. 303). Allegorie auf die Kunstkritik.
*Aufschrift: den tyt 1694.*
*Federzeichnung.*
*15,6×20,0.*
*Nicht von Rembrandt.*

### V. Bildnisse und Studiengestalten.

112. (HdG. 304). Studie eines sitzenden Greises.
*Lavierte, etwas weissgehöhte Federzeichnung.*
*13,3×12,2.*
*Auf der Rückseite eine undeutliche Aufschrift: „den een aeltyden rids ofte naer Christotum g. werden.“ Um 1645. Studie für das Gemälde der Sammlung Carstanjen in der Münchener Pinakothek.*

113. (HdG. 305). Greis studiert am Tisch in einem Folianten.
*Pinsel- und Federzeichnung.*
*12,9×10,5.*
*Um 1665. Breite und sichere Technik wie die Staalmeester-Studie im Amsterdamer Kabinett.*

114. (HdG. 306.) Alte sitzende Frau mit grossem Kopftuch.
*Schwarze Kreide.*
*14×11.*
*Entwurf für das Gemälde von 1643 in der Petersburger Eremitage.*

115. (HdG. 307). Brustbild eines bärtigen Mönches.
*Schwarze Kreide.*
*8,3×6,5.*
*Um 1645. Gegenstück zur folgenden Nummer.*

116. (HdG. 308). Junges Mädchen am Fenster.
*Schwarze Kreidezeichnung auf grobkörnigem Papier.*
*8,3×6,5.*
*Gegenstück zur vorhergehenden Nummer.*
*Studie für das Gemälde von 1645 in der Galerie von Dulwich College.*

117. (HdG. 309). Alter Mann mit Pelzmütze und Stock.
*Schwarze Kreide.*
*12,9×9,5.*
*Anfang der vierziger Jahre.*

118. (HdG. 310). Junger Orientale in reichem Kostüm reitet auf einem Kamel.
*Lavierte, etwas weissgehöhte Federzeichnung.*
*18×10,5.*
*Um 1630.*
*Das Papier hat die Tusche sehr stark aufgesaugt.*

119. (HdG. 311). Studie zweier stehender Männer.
*Breite Pinselzeichnung auf graubraunem Papier.*
*12,7×8.*
*Von Nic. Maes. Vgl. W. R. Valentiner, Nic. Maes, Stuttgart 1924 p. 52.*

120. (HdG. 312). Stehender Greis mit Käppchen.
*Federzeichnung.*
*11,7×6,7.*
*Copie nach einer Lastmanartigen Zeichnung aus der Frühzeit. Vgl. unsere Nr. 26 Bd. I und Nr. 16 und 94 Bd II; ferner die Radierung B. 98 Die Taufe des Kämmerers.*

121. (HdG. 313). Stehende Frau mit zwei Kindern.
*Federzeichnung.*
*13,8×12,7*
*Um 1635.*

122. (HdG. 314). Drei alte Juden im Gespräch.
*Federzeichnung.*
*11,7×9,5.*
*Vgl. die Radierung Die Synagoge von 1648 (B. 126). Aehnliche Figuren kommen auch auf der Radierung B. 95 Petrus und Johannes vor dem Tempel vor.*

123. (HdG. 315). Alter Mann in hohen Stiefeln von einem Diener gestützt.
*Lavierte, etwas hellrosa getönte Federzeichnung.*
*15,3×11,3.*
*Nicht von Rembrandt.*

124. (HdG. 316). Alte Frau mit Stock und fünf Studienköpfe.
*Schwarze Kreide.*
*13,3×23,1.*

125. (HdG. 317). Sitzende stillende Mutter, daneben die Wiege und ein Kind im Stuhl.
*Feder- und Pinselzeichnung.*
*8,2×9,5.*
*Von Nic. Maes. Vgl. W. R. Valentiner, Nic. Maes, Stuttgart 1924 p. 50.*

126. (HdG. 318). Quacksalber auf dem Markt.
*Lavierte Federzeichnung. Die Frau mit Kind vorn links ist vom Künstler als Correktur darübergezeichnet.*
*18,8×16,7.*
*Um 1637. Vgl. die Berliner Zeichnung (HdG. 135, unsere Nr. 125 Band II), die denselben Gegenstand behandelt.*

127. (HdG. 319). Wirtshaus mit Bauern.
*Lavierte Federzeichnung.*
*20,8×25,8.*
*Zweifelhaft. Nach HdG. um 1635.*

**VI. Landschaften.**

128. (HdG. 320). Haus Kostverloren, von der Rückseite.
*Lavierte, etwas weissgehöhte Federzeichnung.*
*10,4×17,3.*
*Vgl. F. Lugt, Mit Rembrandt in Amsterdam, Berlin 1920, Abb. 66 S. 111. Um 1655.*

129. (HdG. 321). Bauerngehöfte am Wasser.
*Leicht lavierte Federzeichnung auf hellbraunem Papier.*
*6,3×21.*
*Um 1645.*
*Mit wenig Strichen sind deutlich die Häuser und das Wasser im Vordergrund wiedergegeben.*

130. (HdG. 322). Bauernhof am Deich.
*Lavierte Federzeichnung.*
*14,5×26.*
*Vgl. F. Lugt, Mit Rembrandt in Amsterdam, Abb. 89 S. 141.*
*Eine Zeichnung im British Museum (HdG. 950) gibt dieselbe Gegend mit anderer Staffage, ferner links noch ein zweites Haus, drei Bäume und einen Wagen wieder, während rechts der Damm nicht so weit sichtbar ist. Der Künstler hat bei der Aufnahme der Londoner Zeichnung etwas weiter vorn rechts auf dem Weg gestanden. Beide Blätter sind aus den fünfziger Jahren.*

Heinrich Wichmann.

**Nachtrag.** Berichtigung: Seite 9, Anmerkung 1 lies: W. R. Valentiner, Aus Rembrandts Häuslichkeit, Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1923, S. 277 statt Oud Holland 1924.

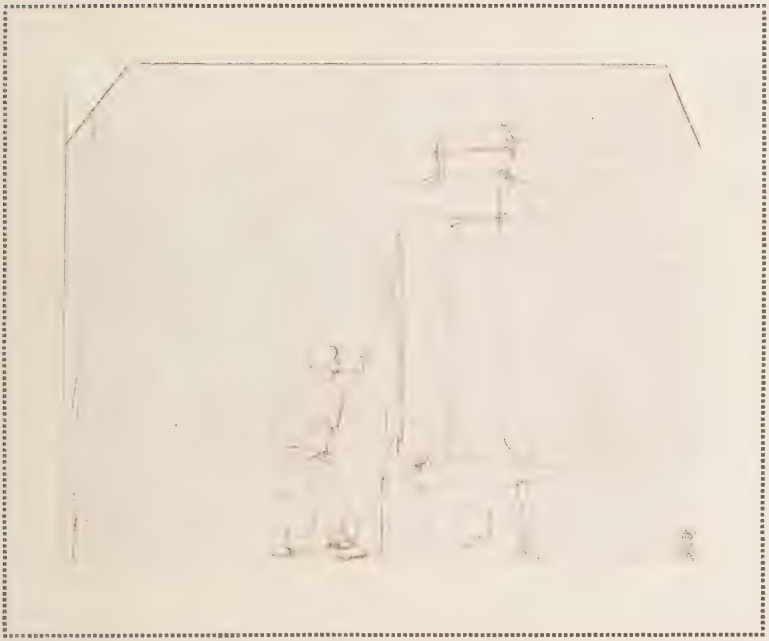
# ABBILDUNGEN

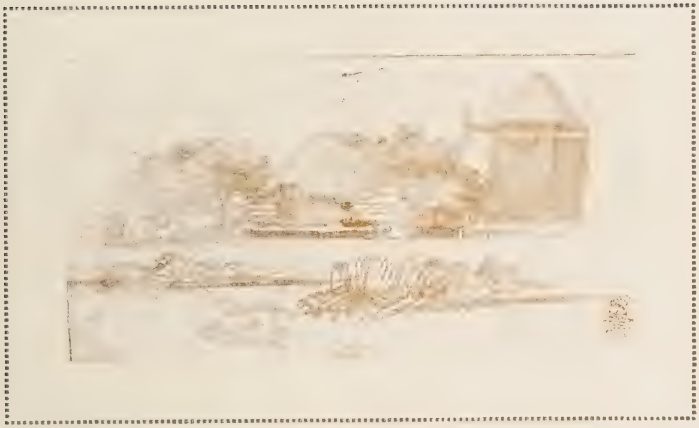
41

45

45 a

67a





Rembrandt van Rijn
1

101

engraving · XVI · preto.

109 a

Rembrant

115

116

120

Rembrandt

Druck von Hermann Freise, Parchim i. M.

GETTY CENTER LIBRARY
MAIN
NC 263 R36 F86 1912
BKS
v.3,(1925) c. 1
Rembrandt Harmenszoo
Rembrandts Handzeichnungen /
3 3125 00360 2402

BRENTANO'S
Booksellers & Stationers
New York